

Arte y representación en lugares de memoria: tensiones estéticas y transmisión del pasado reciente argentino¹

Melina Jean Jean

Universidad Nacional de La Plata/CONICET

E-mail: melinajeJean@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-0196-2394>

DOI: <https://dx.doi.org/10.5209/aris.107831>

Recibido: 16 de febrero de 2026 / Aceptado: 4 de junio de 2026 / Publicación en línea: 10 de junio de 2026

Resumen. Este artículo analiza cómo se dirimen, en el presente, las disputas en torno a la representación de la última dictadura argentina (1976–1983) a través de prácticas artísticas desarrolladas en lugares de memoria de la ciudad de La Plata (provincia de Buenos Aires). El objetivo es examinar las decisiones estéticas, los procesos de debate colectivo y los desafíos pedagógicos implicados en la producción de dos murales emplazados en instituciones de salud pública. Metodológicamente, se adopta un enfoque cualitativo que articula trabajo de campo, entrevistas y análisis iconográfico de las obras. El abordaje se organiza en tres dimensiones interrelacionadas -estética, procesual y pedagógica- que permiten comprender tanto las elecciones formales como las tensiones surgidas durante su elaboración y en sus proyecciones de transmisión pública. Los resultados muestran que las disputas sobre la representación del horror no se resuelven únicamente en el plano teórico, sino en procesos concretos de negociación entre actores con expectativas diversas. Asimismo, se advierte que la dimensión pedagógica, central en estos espacios, tiende a recibir menor reflexión que las discusiones estéticas, lo que incide en las condiciones de inteligibilidad de los murales en el espacio público.

Palabras clave: representación, arte, lugares de memoria, pasado traumático, transmisión

[Eng] Art and representation in sites of memory: aesthetic tensions and the transmission of Argentina's recent past

Abstract. This article examines how contemporary disputes over the representation of Argentina's last dictatorship (1976–1983) are negotiated through artistic practices developed in sites of memory in the city of La Plata, Buenos Aires Province. The aim is to analyze the aesthetic decisions, processes of collective debate, and pedagogical challenges involved in the production of two murals located in public health institutions. Methodologically, the study adopts a qualitative approach combining fieldwork, interviews, and iconographic analysis of the artworks. The inquiry is organized around three interrelated dimensions -aesthetic, procedural, and pedagogical- which make it possible to understand both the formal choices and the tensions that emerged during their production and in their projected modes of public transmission. The findings show that disputes over the representation of horror are not resolved solely at the theoretical level but unfold through concrete processes of negotiation among actors with diverse expectations. Furthermore, the pedagogical dimension, central to these spaces, tends to receive less reflection than aesthetic discussions, which affects the conditions under which the murals become intelligible in the public sphere.

Keywords: representation; art; sites of memory; traumatic past; transmission

Sumario: 1. Introducción. 2. Coordenadas teórico-conceptuales 3. Arte y Memoria. 4. Lugares de memoria: *Contra el Olvido y el Silencio y Patio de la Memoria*. 5. Consideraciones finales. Referencias.

¹ La investigación fue financiada por las becas de maestría y doctorado de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP) y el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas (CONICET) y formó parte de los proyectos PI+D financiados por la UNLP “La Historia Reciente y los usos públicos del pasado: militancias, etnicidad y políticas de la memoria desde/en América Latina” (H855) y “Las memorias y el pasado reciente ante nuevos escenarios políticos, tecnológicos y culturales” (H984).

Cómo citar: Jean Jean, M. (2026). Arte y representación en lugares de memoria: tensiones estéticas y transmisión del pasado reciente argentino. *Arte, Individuo y Sociedad*, publicación en línea 1-18. <https://dx.doi.org/10.5209/aris.107831>

1. Introducción

Los dilemas y debates sobre la representación de experiencias límite poseen una extensa trayectoria, cuya intensificación se inscribe en la emergencia de la memoria como fenómeno político y cultural (Huyssen, 2002) desde la década de 1980. Este fenómeno se expandió rápidamente -y de manera obsesiva (Todorov, 2000)- a escala global (Rouso, 2018) y, a comienzos del siglo XXI, cobró fuerza en América Latina (Jelin y Vinyes, 2021). Los interrogantes abiertos en la historiografía frente a acontecimientos extremos y traumáticos -que exigieron revisar sus condiciones de posibilidad y sus implicancias morales y epistemológicas- encontraron un correlato en el terreno artístico y en las representaciones estéticas de estas experiencias. Desde Argentina, a cincuenta años de la última dictadura (1976-1983), este trabajo busca contribuir a las discusiones sobre los alcances y límites del arte en la elaboración de la memoria social. En particular, examina cómo se dirimen hoy las disputas en torno a la representación de este pasado a través de prácticas artísticas desarrolladas en lugares de memoria.

En estos espacios creados especialmente para el recuerdo y homenaje de personas desaparecidas y asesinadas, el arte ocupa un lugar privilegiado al intervenir en la representación y elaboración de experiencias traumáticas mediante lenguajes y materialidades no sujetos a la racionalidad de los discursos tradicionales orientados a la producción de conocimiento (Jean Jean, 2019). Los lugares de memoria aquí considerados corresponden a memoriales que, a diferencia de las producciones monumentales, se caracterizan por su pequeña escala y por la agencia de grupos acotados como familiares, organismos de derechos humanos, colectivos e instituciones locales. Su objetivo es marcar las ausencias y hacerlas presentes en barrios y ámbitos laborales o de militancia vinculados a las personas homenajeadas. Murales, esculturas, baldosas, placas, monolitos, fotografías o señalizaciones, entre otros, buscan dar cuenta, como sostiene Schindel (2006), de una dimensión del terror distinta de aquella topográfica que identifica los sitios “auténticos” donde ocurrieron los hechos, como los Centros Clandestinos de Detención (CCD): la dimensión “cotidiana” (p. 6) del accionar represivo en calles, hogares y lugares de trabajo.

Estas intervenciones, situadas en espacios de tránsito y de la vida diaria, resultan productivas para indagar las formas contemporáneas de representación del pasado reciente, ya que interpelan a públicos no necesariamente predisuestos al encuentro con la memoria y ponen en juego modos específicos de articulación entre prácticas memoriales, lenguajes estéticos y objetivos de transmisión. Desde esta perspectiva, los lugares de memoria de pequeña escala se constituyen en objetos de estudio estratégicos para analizar la construcción colectiva de memorias y su inscripción en el espacio urbano. Asimismo, pese a su proliferación en las últimas décadas, esta tipología ha sido menos abordada por la bibliografía que los grandes sitios y dispositivos monumentales y, en el contexto argentino, no se registran antecedentes que indaguen en profundidad sus materialidades y representaciones estéticas. Esta vacancia subraya el interés de su análisis en el cruce interdisciplinario entre arte y memoria.

La metodología es de carácter cualitativo y se basa en el estudio analítico de un *corpus* de casos. Incluye análisis iconográfico de las obras, entrevistas semiestructuradas a los distintos actores involucrados y observaciones y registros de testimonios, procedimientos y de actos públicos de inauguración realizados mediante el método etnográfico de trabajo de campo. A partir de una investigación más amplia² sobre lugares de memoria en la región de La Plata, Berisso y Ensenada (provincia de Buenos Aires)³, seleccionamos dos casos representativos situados en la ciudad de La Plata -capital provincial- para profundizar el análisis: el mural *Contra el Olvido y el Silencio* de la Asociación

² La investigación (Jean Jean, 2023a) incluyó la selección de más de 11 estudios de caso en profundidad, la realización de 67 entrevistas a los actores participantes y la recolección de numerosos testimonios en los procedimientos de trabajo y eventos conmemorativos.

³ Esta región, ubicada al nordeste de la provincia, se caracterizó históricamente por la articulación entre un fuerte polo industrial y un eje administrativo, universitario y de servicios concentrado en la capital platense, sede de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Estas condiciones propiciaron, desde mediados del siglo XX, el desarrollo de una intensa militancia obrero-estudiantil objeto de una represión sistemática durante la última dictadura, convirtiendo a la región en una de las más golpeadas del país en términos de personas desaparecidas y asesinadas.

Sindical de Profesionales de la Salud de la Provincia de Buenos Aires (CICOP) del Hospital Alejandro Korn y el mural del *Patio de la Memoria* del Colegio de Psicólogos y Psicólogas de la Provincia de Buenos Aires Distrito XI. El abordaje se estructura en tres dimensiones que dan cuenta de la complejidad de estas prácticas artísticas en lugares de memoria -estética, procesual y pedagógica- y atiende a su interrelación en función de: los objetivos de los actores emprendedores, las propuestas estéticas y narrativas, las condiciones de producción, los debates y decisiones en torno a las representaciones y las proyecciones de transmisión pública. A continuación, se presenta el marco teórico-conceptual, un apartado dedicado al vínculo entre arte y memoria en el contexto latinoamericano y argentino, luego los casos y, finalmente, las consideraciones finales.

2. Coordenadas teórico-conceptuales

En este trabajo partimos de conceptualizar estos memoriales como lugares de memoria. La noción *lieux de mémoire*, elaborada por Nora en Francia hacia finales de la década de 1980, fue luego apropiada en distintos contextos nacionales que buscaron identificar sus propios lugares de memoria. Sin embargo, su incorporación en el campo de los estudios de memoria en América Latina implicó ajustes conceptuales para precisar su pertinencia local (Allier-Montaño, 2008; Jean Jean, 2026). En términos generales, la diferencia principal radica en que la formulación original se orientó al estudio y conservación de una memoria nacional francesa que había dejado de vivirse cotidianamente. Así, los *lieux de mémoire* emergen ante la pérdida de la memoria como tradición colectiva y fundamento de la identidad y la historia nacional francesa (Nora, 2008). En países latinoamericanos, como Argentina, en cambio, los lugares de memoria no surgen del sentimiento de desaparición de la memoria, sino de su “plena ebullición” (Allier-Montaño, 2008, p. 107). Se inscriben en una activación deliberada del recuerdo como práctica social y política, orientada por un imperativo ético contra el olvido -el *deber de memoria*-. Su emergencia se vincula a la vigencia de pasados recientes traumáticos -periodos de violencias y dictaduras- que no han sido clausurados como historia (Rouso, 2018) y cuyo gesto fundador los inviste de un valor simbólico central como referencias para su elaboración y representación (Jean Jean, 2023a). En este sentido, operan simultáneamente como instancias de denuncia y advertencia, en diálogo con los reclamos de verdad, justicia y reconstrucción democrática desarrollados en otros ámbitos (Schindel, 2009). Inscritos en el paisaje urbano, estos lugares son construidos para crear, conmemorar y transmitir, y “no para *recrear*” una memoria que aún no ha sido elaborada por la sociedad afectada (Allier-Montaño, 2008, p. 96)

Estos lugares de memoria, entonces, se convierten en puntos de entrada para estudiar las representaciones sociales y culturales del pasado en los procesos de elaboración y transmisión de la memoria. En este caso, la noción de transmisión designa el pasaje de concepciones y relatos del pasado entre miembros de distintas generaciones en el presente. En relación a las nuevas generaciones, esta idea de legados es resignificada desde la pedagogía de la memoria, que plantea “una relación dialógica”, no lineal, entre pasado y presente “en el marco de la construcción de nuevos horizontes de expectativas” (Raggio, 2023, p. 18). En cuanto a las representaciones, en términos generales, se las concibe como “un conjunto de prácticas culturales colectivas que son parte del universo social y contribuyen a darle forma, al tiempo que lo desvelan o lo disfrazan” y que “pueden reforzar, tanto como socavar, relaciones de dominación social” (Burucúa & Kwiatkowski, 2014, p. 45). Desde esta perspectiva, investigar representaciones implica indagar las relaciones de fuerza que atraviesan una sociedad. En este sentido, Rancière (2010) sostiene:

La representación no es el acto de producir una forma visible, es el acto de dar un equivalente, cosa que la palabra hace tanto como la fotografía. La imagen no es el doble de una cosa. Es un juego complejo de relaciones entre lo visible y lo invisible, lo visible y la palabra, lo dicho y lo no dicho (p. 94).

En línea con este planteo, entendemos la representación como un proceso de mediación que organiza los vínculos entre hechos, sujetos y conflictos, configurando modos de experiencia y relato dentro de un régimen de visibilidad determinado. Esta mediación, en tanto operación política antes que semejanza o reproducción, pone en juego procedimientos retóricos, persuasivos y argumentativos (Nichols, 1991). En ese marco, las representaciones -los sentidos que vehiculizan y las formas en que interpelan- se

inscriben en tramas de disputa cultural donde no solo se dirige la interpretación del pasado, sino también la proyección de horizontes futuros.

Estas consideraciones adquieren particular densidad cuando el objeto de la representación son acontecimientos límite, atravesados por experiencias extremas de violencia y trauma, que tensionan las posibilidades de *decir* y hacer *visible*, así como sus implicancias éticas y políticas. Pues el trauma genera grietas en la capacidad de representación psíquica; y en la memoria, desarticulada, “sólo aparecen huellas dolorosas, patologías y silencios” que impiden integrar narrativamente el pasado en el presente (Jelin, 2002, p. 36). En la memoria traumática, el pasado no superado coexiste compulsivamente en el presente, reviviendo los hechos y bloqueando las posibilidades en el futuro (LaCapra, 2006).

Como se anticipó, en el periodo abierto de debates sobre la representación -especialmente a partir de la experiencia del Holocausto- pueden reconocerse al menos dos momentos significativos que marcaron inflexiones en la forma de pensar la relación entre estos acontecimientos y la producción estética. El primero se sitúa inmediatamente después de la Segunda Guerra Mundial, cuando Adorno formuló, en 1949, la célebre afirmación de que escribir poesía después de Auschwitz constituía un acto de barbarie. Esta sentencia condensó las tensiones éticas y epistemológicas que atravesaron las reflexiones iniciales sobre la posibilidad de narrar o representar el exterminio. Sin embargo, como advierte Traverso, dicha formulación apuntaba menos a una prohibición absoluta de la producción estética que a una crítica a las formas heredadas de representación. En tal sentido, el “imperativo categórico” adormiano señalaba que “lo imposible después de Auschwitz es escribir poemas como antes” (Traverso, 2001, p. 134), es decir, a la necesidad de revisar profundamente los lenguajes y convenciones estéticas disponibles frente a una experiencia histórica sin precedentes.

Un segundo momento relevante en esta trayectoria de discusiones se configura varias décadas más tarde, a comienzos del siglo XXI, a partir de las intervenciones de Didi-Huberman (2004). En su análisis de un conjunto de imágenes fotográficas tomadas por miembros del *Sonderkommando* del crematorio V de Auschwitz-Birkenau -exhibidas en la muestra *Memoria de los campos* (París, 2001)-, el autor volvió a situar en el centro del debate la potencia y la necesidad de las imágenes. Frente a posturas que enfatizan el carácter “indecible” o “inimaginable” del horror (términos absolutos que rechaza), reivindicó aquellas fotografías “arreatadas al infierno” (p. 3) por su capacidad de hacer visibles “instantes de verdad” (p. 57). Desde esta perspectiva, que el horror resulte en gran medida inimaginable, no invalida la imagen; por el contrario, vuelve a cada imagen sobreviviente -especialmente- necesaria. A lo largo de su obra, sostiene que, *pese a todo*, es preciso mostrar, decir y representar.

En diálogo con estas discusiones y desde tradiciones disciplinares y objetos de análisis diversos, distintos/as autores/as han profundizado el estudio de las representaciones del trauma histórico a partir de modalidades concretas -prácticas visuales y espaciales- que asumen como problemática la representación mimética del horror. Young (1993), Van Alphen (1997), Zamora (2000) y Pollock (2009) coinciden en entender la representación como una operación mediada, fragmentaria e incompleta, que expone su propia insuficiencia. En este sentido, subrayan la centralidad de estrategias indirectas basadas en recursos retóricos y modos de representación como la metáfora, la abstracción, el fragmento y la ausencia, concebidas como respuestas estéticas, éticas y políticas a los límites impuestos del trauma y la violencia. En Young, este problema se traduce en una reflexión sobre los memoriales como dispositivos espaciales que organizan experiencias de recuerdo a partir de vacíos, desplazamientos y recorridos, evitando clausurar el sentido del trauma en una forma monumental acabada. En diálogo con Adorno, Zamora propone pensar la práctica artística posterior a Auschwitz como una experiencia atravesada por una tensión constitutiva entre su potencia y sus peligros. El arte se vincula así con la necesidad de sostener la memoria del sufrimiento, mientras que toda pretensión de representación o comunicabilidad del horror se ve atravesada por el riesgo de su estetización e integración en formas de sentido que lo vuelven asimilable. De este modo, plantea una tensión irresoluble entre la necesidad de representar para no olvidar y la conciencia de que el horror es, en esencia, inaccesible e inenarrable. Por ello, retomando a Adorno, afirma que el arte después de Auschwitz “solo es posible al límite mismo del arte” (Zamora, 2000, p. 185), como una práctica que asume su insuficiencia y mantiene abierta la herida del pasado traumático. Van Alphen, por su parte, analiza las formas narrativas y visuales del trauma a partir de sus efectos formales -interrupciones, silencios, repeticiones- y de los modos en que estos configuran la experiencia del pasado. Pollock aborda la representación del trauma desde una crítica a los regímenes estéticos que tienden a su

estetización o sublimación, proponiendo pensar ciertas prácticas artísticas como formas de interrupción de la mirada y de desestabilización de los modos convencionales de comprensión del pasado traumático. En conjunto, estos aportes permiten pensar las representaciones de pasados traumáticos como prácticas que trabajan con el límite como condición productiva de la memoria.

Estos postulados resultan útiles para pensar el caso latinoamericano y, en particular, el argentino, donde los trabajos y las políticas de la memoria quedaron asociados a la búsqueda de respuestas sobre cómo abordar e interpretar pasados -y presentes- atravesados por diversos tipos e intensidades de violencia (Allier-Montaña & Crenzel, 2015). Guerras, genocidios, masacres, dictaduras y violencia política han dejado profundas huellas en los tejidos sociales y, al mismo tiempo, impulsado acciones de resistencia, exigencias de verdad y justicia y un activismo sostenido en torno al *deber de memoria*: recordar para no olvidar ni repetir los hechos. En este proceso, las discusiones en torno a las posibilidades y limitantes del arte para la representación se configuraron en un tono como el descripto por Didi-Huberman.

3. Arte y memoria

En Argentina, como en otros países latinoamericanos, no hubo lugar “para la existencia de un espacio de lo inconcebible” (Buchenhorst, 2014, p. 66). En una genealogía relevante para este trabajo, Giunta (2014) distingue etapas interconectadas en la evolución de las prácticas artísticas: desde las imágenes de resistencia y denuncia producidas en “las sombras” (p. 2) durante la última dictadura, en un contexto de censura y autocensura, hasta el arte orientado a la visibilización explícita de los/as ausentes en la postdictadura y su consolidación en el marco de las políticas de memoria y la creación de espacios institucionales dedicados a la administración del recuerdo. Esta transición resulta central para comprender la posterior emergencia de lugares de memoria en el espacio público.

Como sostiene Crenzel (2010), el caso argentino “rebate empíricamente (...) el supuesto carácter impensable, indecible e irrepresentable de la violencia extrema y el horror” (p. 13). Frente al silencio y la negación sistemática de los perpetradores, la posibilidad de decir -y de hacer visible- permitió restituir la veracidad del crimen y reponer públicamente la figura del desaparecido a través de múltiples soportes y dispositivos. En este proceso, los lenguajes estéticos intervinieron activamente en los desafíos de la elaboración social de la dictadura y las desapariciones forzadas (Battiti, 2005). Aunque estas producciones dialogan con testimonios, archivos y documentos, configurando discursos públicos sobre la memoria social, distintos/as autores/as han destacado la especificidad del arte para interrogar el pasado desde las ausencias, dar forma a lo que desborda el lenguaje verbal y volver perceptibles las marcas de lo invisible (Lorenzano, 2007; García y Belén, 2010; Buchenhorst, 2014; Battiti, 2012; Arfuch, 2018)⁴. Otros/as colegas latinoamericanos comparten estas apreciaciones, observando más particularidades regionales. Por ejemplo, Uribe Alarcón (2016) y Villa Gómez y Avendaño Ramírez (2017) afirman que el arte, además de reparador, funciona como expresión simbólica de resistencia, denuncia y transformación social, capaz de confrontar los relatos dominantes. Milton (2018) enfatiza que en América Latina el arte puesto al servicio de la representación de la atrocidad, tiene el objetivo de “impugnar la barbarie cometida” y “complementar nuestra comprensión histórica del pasado fracturado” (pp. 17-18).

En coincidencia con Giunta, Arfuch (2018) señala que, fundamentalmente desde la primera década del siglo XXI, arte y memoria aparecen estrechamente ligados en el horizonte contemporáneo, tanto en relación con las políticas oficiales como con las prácticas de diversos/as artistas comprometidos/as. La emergencia de museos, parques, memoriales, antimonumentos, así como de exposiciones y performances, da cuenta de una extendida “inquietud memorial” (Arfuch, p. 141), en la que el pasado reciente se articula en el presente y opera como registro crítico frente a diversas formas de violencia. En este contexto, la visualidad enfrenta un problema central: cómo hacer visible el pasado traumático sin reducirlo a fórmulas estéticas cristalizadas ni a integrarlo a lógicas de espectacularización. En sintonía con Pollock, Arfuch advierte sobre el desafío de “cómo mostrar, cómo hacer justicia, en un sentido ético, a aquello que se quiere destacar no sólo como *inolvidable* sino sobre

⁴ Sobre las primeras discusiones en torno al vínculo entre arte y memoria en Argentina, véase entre otros/as: Malosetti Costa (2000); Huyssen (2000); Silvestri (2000); González (2001); Battiti y Rossi (2002); Lorenzano y Buchenhorst (2007).

todo como *involvidadizo* (...) sin caer en la banalización o el efectismo, tan caros al espectáculo mediático” (p. 141). Según Rosauo (2017), quien ha realizado una importante cartografía de prácticas artísticas sobre violencia en América Latina, las producciones locales no reproducen la lógica espectacular del horror distintiva de los medios masivos. Por el contrario, la estética latinoamericana (no de un modo esencialista) evidencia las condiciones históricas compartidas y los modos recurrentes de abordar las violencias que, a la vez que funcionan como contenido, fundamentalmente organizan las formas, materialidades y operaciones visuales de las obras.

Ahora bien, el denominado “debate estético” -en los términos de Jelin y Langland (2003, p. 9)- constituye una dimensión central de los proyectos de memoriales. Más que la búsqueda de una estética “adecuada” para representar el horror, las discusiones contemporáneas se concentran en los riesgos de su estetización y en cómo evitar la clausura del sentido del pasado traumático (Lorenzano, 2007; Arfuch, 2018). En este debate, Jelin (2017) insiste en incorporar en las marcas territoriales formas de ambigüedad que convoquen a un trabajo activo de la memoria y la sensibilidad de quienes las recorren. Del mismo modo, Schindel (2009) plantea interrogantes sobre la abstracción o figuración de las obras y la necesidad -o no- de complementar los monumentos con dispositivos informativos que orienten la interpretación. Sin embargo, como advierten Jelin y Longoni (2005), no es posible formular respuestas unívocas, ya que los procesos conmemorativos involucran materiales, actores, subjetividades e interpretaciones diversas.

Como explica Buchenhorst (2014), a propósito del Parque de la Memoria–Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (en adelante Parque de la Memoria), el problema de la representabilidad de la desaparición en memoriales no es estrictamente teórico, más bien se comprende como un problema de disposición política y práctica de los actores involucrados. En estos proyectos, la decisión no se guía por la pregunta de si “el arte y la ciencia se encuentran en posición de elaborar conceptos relativos al principio completo de la desaparición y la destrucción radical”, sino por la posibilidad de consensuar formas, contenidos y modos de inscripción pública de la memoria (Buchenhorst 2014, p. 80). En una línea convergente, Jelin y Langland (2003) señalan que, “si hablar y decir” resulta difícil, los emprendimientos orientados a marcar el espacio físico pueden ser al mismo tiempo “más fáciles y más complejos” (p. 2). Más fáciles, porque en muchos casos existen restos y ruinas, “una materialidad que puede hablar por sí misma”; más complejos, porque no se trata de marcas personales o grupales con sentido privado, sino de inscripciones en espacios físicos públicos reconocidos por el Estado en tanto autoridad legítima, “lo cual implica procesos de lucha política por parte de quienes impulsan esas iniciativas” (p. 2). Estas observaciones son relevantes para analizar por comparación las dinámicas que atraviesan las decisiones estéticas en los casos aquí estudiados. En efecto, los/as autores/as mencionados/as refieren principalmente a monumentos y sitios conmemorativos de gran escala, inscriptos en políticas públicas de memoria, donde el Estado interviene como actor central mediante la decisión política, la legitimidad institucional, la asignación de recursos y la consagración pública de sentidos del pasado.

Como se anticipó en la Introducción, a diferencia de estos espacios, los lugares de memoria analizados en este trabajo corresponden a marcas materiales de menor escala, impulsadas por actores acotados y dotadas de una fuerte significación personal y grupal. Se trata de iniciativas que se mueven entre un sentido íntimo y privado y una dimensión pública vinculada a su emplazamiento. En estos casos, las definiciones relativas a las materialidades, los recursos estéticos y contenidos narrativos quedan en manos de un conjunto reducido de actores que, desde el inicio, comparten un objetivo memorial común y la voluntad de producir un reconocimiento duradero hacia las víctimas de una localidad, institución o ámbito de militancia o trabajo. Estas memorias “pequeñas”, locales y descentradas respecto de las conmemoraciones monumentales, se anclan en identidades colectivas delimitadas y resultan, por ello, más fácilmente circunscribibles y consensuables (Jean Jean, 2023a, 2026). La situación contrasta con la de los Sitios de Memoria, en los que coexisten narrativas plurales y, en ocasiones, contrapuestas, atravesadas por distintos grados de legitimidad y por tensiones vinculadas a su valor testimonial -jurídico e histórico-, su potencial pedagógico, su simbolismo político y el carácter casi sagrado que adquieren para sobrevivientes y familiares (Schindel, 2006; Schmucler, 2006; Vecchioli, 2014; Crenzel, 2016; Messina, 2019). En este sentido, los lugares de memoria de menor escala suelen ofrecer respuestas “más imaginativas” a los dilemas de la representación (Schindel, 2006, p. 2), en la medida en que el formato de sus dispositivos habilita una mayor proximidad con las víctimas y una relación más directa y explícita con el crimen que se convoca a recordar. Si bien estos

procesos difieren de los grandes emprendimientos estatales referidos por Jelin y Langland (2003) y Buchenhorst (2014), los casos aquí estudiados permiten advertir que la dimensión político-práctica de la representabilidad también estructura iniciativas de pequeña escala y gestión no estatal⁵. Ello no implica, como veremos a continuación, la ausencia de debates o controversias en torno a estos procesos.

En suma, estos postulados orientan nuestro análisis, entendiendo los lugares de memoria como dispositivos atravesados por tensiones estéticas, éticas y políticas, que ponen en juego distintas formas de relación con el pasado reciente.

4. Lugares de memoria: *Contra el Olvido y el Silencio y Patio de la Memoria*

Los casos seleccionados corresponden a la agencia de dos grupos de actores de las Comisiones de Derechos Humanos de instituciones vinculadas a la salud pública: la Asociación Sindical de Profesionales de la Salud de la Provincia de Buenos Aires (en adelante CICOP) del Hospital Alejandro Korn y el Colegio de Psicólogos y Psicólogas de la provincia de Buenos Aires Distrito XI (en adelante Colegio de Psicólogos/as). Su objetivo fue conocer y reconocer a los/as trabajadores/as, profesionales y estudiantes de la salud mental que fueron asesinados/as, desaparecidos/as, despedidos/as, cesanteados/as o exiliados/as en los años previos y durante la última dictadura.

Para cada homenaje, ambos colectivos eligieron el arte mural. Esta elección no fue azarosa. La región y, en particular, La Plata, cuentan con una extensa trayectoria en el movimiento mural argentino, iniciado en la década de 1930 (Di María et al., 2009). La Plata se ha destacado por su innovadora producción y difusión artística, impulsada, entre otros factores, por la creación en 1936 de la Escuela Superior de Bellas Artes de la UNLP⁶ y del Profesorado en Decoración Mural y Escenografía. En 1949 se creó el Profesorado Superior en Pintura Mural, que incorporó en 1961 asignaturas como cerámica, mosaico, *vitraux*, escultura y química. Pese al cierre de la carrera y a la censura durante la última dictadura, la producción mural se sostuvo en democracia y se profundizó tras su reapertura en 2006. No resulta casual, entonces, la vasta producción muralística regional ni que muchos/as de los/as artistas que diseñan estos lugares de memoria se hayan formado en esta destacada institución de la UNLP. El muralismo dialogó con el activismo por los derechos humanos y la memoria no solo por su carácter público y colectivo -adecuado para comunicar y disputar sentidos sobre el pasado-, sino también por el compromiso de los/as artistas, cuya labor exige una inserción plena en la temática y en el entorno social, barrial, laboral e institucional que la convoca. Estas lógicas se observaron con claridad en las producciones seleccionadas.

Tras una investigación de archivo y testimonios para reconstruir lo sucedido en el periodo dictatorial y conformar las listas de las personas afectadas, las comisiones buscaron artistas para llevar adelante la marcación espacial.

En el caso de la CICOP, L. Costanzo, -entonces presidenta de la Asociación- manifestó que la idea del mural surgió porque: “en una institución donde el pasado se borra con mucha facilidad, tenía que quedar plasmado en una pared parte de la historia del hospital, una expresión artística que dé cuenta del pasado y quede en una marca” (Comunicación personal, 14 de marzo de 2018). Se contactó entonces con Cristina Terzaghi, muralista, docente y ex Decana de la FDA, reconocida por su trayectoria en la región. Tras su asesoramiento, se convocó a estudiantes avanzados/as de la carrera de Artes Plásticas (orientación Muralismo y Arte Público Monumental) y a muralistas del Área Práctica de Investigación Mural, grupo de extensión de la cátedra. El equipo de ocho artistas se reunió con la Comisión, que les entregó documentos, informes, fotografías y recortes periodísticos con el contenido a incorporar en el mural. Dos integrantes de este colectivo, Evelyn Vidaurreta y Julia Ferraris relataron cómo fue ese primer encuentro y los interrogantes que guiaron la composición:

E: fue mucha la información que nos dieron para llevarla a un boceto (...), pero mientras nos contaban ya nos empezamos a hacer una imagen visual. Y nuestra pregunta fue, de todo esto ¿qué es lo que quieren reflejar? Porque el mural es sobre la memoria, entonces ¿qué quieren mostrar, sus rostros, que esté su lucha, quieren que esté su búsqueda, quieren que aparezca el pasado o algo del presente?

⁵ Si bien se trata de iniciativas impulsadas principalmente por actores sociales no estatales, en algunos casos se establecen articulaciones con gobiernos municipales que brindan apoyo y reconocimiento oficial, sin que ello implique una política pública integral de memoria.

⁶ Esta Escuela Superior adoptó en 1974 el nombre de Facultad de Bellas Artes (FBA). Actualmente denominada Facultad de Artes (FDA).

J: Sí, y empezaron a salir un montón de frases, pero la más fuerte fue que ese mural era contra el olvido y el silencio, entonces pensamos, ¿contra el olvido qué decimos? ¿cómo y con qué? (Comunicación personal, 20 de abril de 2018).

En la misma entrevista, Evelyn destacó que la Comisión enfatizó las luchas pasadas y presentes por mejores condiciones laborales y de atención a los/as pacientes, donde “el tema de las asambleas” resultó determinante para la representación. Luego de relevar el espacio y elegir una pared en el ingreso de ambulancias a la guardia, comenzaron las reuniones de diseño. Un mes después presentaron el boceto: “Les llevamos todo en una carpeta, una fundamentación de lo que representaba el mural y de cómo había que leerlo. Y les gustó, nos hicieron preguntas, pero no cambiaron casi nada, solo algunos colores”, relató Evelyn (Comunicación personal, 20 de abril de 2018).

Los/as artistas dividieron las “escenas” en dos sectores: “pasado” y “presente”. Las asambleas constituyen el motivo principal de la obra y ocupan todo el cuadrante derecho y parte del izquierdo (Fig. 1 y 2). Sillas, mesas y personajes -algunos realizados en mosaico- entrecruzan pasado y presente de la organización y lucha sindical.



Figuras 1. Colectivo de artistas, FDA (UNLP). Mural *Contra el Olvido y el Silencio*, 2018. CICOP, Hospital Alejandro Korn. Fuente: elaborada por autora, 2018.



Figuras 2. Colectivo de artistas, FDA (UNLP). Mural *Contra el Olvido y el Silencio*, 2018. CICOP, Hospital Alejandro Korn. Fuente: elaborada por autora, 2018.

El mural adopta un estilo cubista ya que la mayoría de sus elementos se componen de figuras geométricas fragmentadas y superpuestas en un mismo plano, vistas desde múltiples perspectivas simultáneamente. Esto se observa en el piso rebatido del Hospital -realizado con estenciles que reproducen los cerámicos originales-, en la disposición de las sillas (de frente y perfil) y en la mesa, que roza la abstracción. La profundidad es escasa y se construye en la serie de mujeres proyectadas en el cuadrante superior derecho. La lucha de los/as trabajadores/as aparece también en estenciles basados en fotografías de asambleas (Fig. 3), junto a uno con la fachada antigua del Hospital y otro que reproduce un recorte periodístico con el titular: “Los empleados del Hospital Melchor Romero tomaron hoy el establecimiento”, que sitúan espacialmente la escena. Sin embargo, no se incorporaron referencias temporales. A ello, se suma la particular representación de los/as siete desaparecidos/as y asesinados/as identificados/as durante la investigación. A diferencia del acto inaugural del 19 de marzo de 2018 -donde se proyectaron sus fotografías-, en el mural se optó por evocarlos mediante siete placas cerámicas rectangulares de color negro y gris (Fig. 4). Esta composición abstracta surgió del consenso entre artistas y la Comisión, en diálogo con la información disponible y las implicancias éticas y legales de la representación. Evelyn Vidaurreta y Julia Ferraris explican:

J: era muy nueva la información que manejaban de los desaparecidos, eran cinco de los que se sabía bastante y dos que no se sabe bien qué pasó.

E: claro, también decíamos, miren que ustedes tienen solamente siete desaparecidos, de los cuales de dos no tienen rostro ni nada, y capaz que son muchos más, porque tenían mucho recorrido por hacer. Y hay cuestiones legales que resolver, por más que a la historia uno se la apropie, también está la historia de los familiares, ellos tienen que elegir si sí o no. En eso también hay mucho conflicto. Entonces fue algo que los represente en general (Comunicación personal, 20 de abril de 2018).

La ausencia de imágenes de dos desaparecidos/as y la falta de consentimiento por parte de sus familias -no contactadas- derivaron en una representación “más metafórica”, según las artistas. La elección de una técnica y un formato sencillos respondió, además, a la posibilidad de incorporar nuevas placas si la investigación avanza. Las sillas vacías funcionan también como alusión a la desaparición.

La abstracción como modo de representación plantea un desafío para la recepción de la obra, acentuado por la ausencia de un anclaje temporal explícito. En términos pedagógicos, y según las expectativas proyectadas por los actores, esta resolución puede dificultar la transmisión del mensaje.

Cabe preguntarse cómo un/a observador/a podría interpretar que aquellas “plaquitas” remiten a los/as desaparecidos/as. Si incluso la propia agencia emprendedora requirió instancias de explicación por parte de los/as artistas, resulta plausible que un/a observador/a ajeno/a al proceso, no especializado/a ni familiarizado/a con la temática, necesite referencias mínimas para su comprensión.

Una situación semejante se observó en el caso del Colegio de Psicólogos/as.



Figura 3. Detalle, estenciles fachada antigua del hospital y asambleas de trabajadores/as. Fuente: elaborada por autora, 2018.



Figura 4. Detalle, representación abstracta de desaparecidos/as y asesinados/as, placas rectangulares en negro y gris. Fuente: elaborada por autora, 2018.

El 13 de septiembre de 2018, el Concejo Directivo del Colegio de Psicólogos/as aprobó por resolución el reconocimiento institucional a los/as estudiantes y profesionales desaparecidos/as y asesinados/as de su distrito. A través de la Comisión de Derechos Humanos se impulsó el proyecto *Patio de la Memoria*, que contempló la creación de un lugar de memoria con intervención artística en la sede y la oficialización de una nómina de 68 personas vinculadas a la carrera de Psicología de la UNLP y/o al ejercicio profesional. Durante la investigación, realizaron encuentros con familiares y colegas. En noviembre, al abordar la dimensión artística del proyecto, se produjo un hecho significativo: M. Díaz, hijo de Marta Susana Alaniz -desaparecida el 10 de marzo de 1977 y homenajeada como egresada de Psicología- propuso recorrer los lugares de memoria emplazados en la ciudad vecina, Ensenada. Su madre -y su padre también desaparecido- habían sido previamente recordados en un mural del Espacio de Cultura y Memoria Rancho Urutaú, en el marco del proyecto “Mosaicos por la Memoria”, coordinado por la artista ensenadense Melina Slobodián. El 9 de marzo de 2019, integrantes

de la Comisión y familiares participaron de la Ruta de la Memoria Ensenadense junto a autoridades locales y a la artista. La experiencia -marcada por la emoción ante la cantidad y calidad de las marcaciones existentes- derivó en la decisión de invitar a Slobodián a realizar la intervención mural en la sede del Colegio.

Melina, muralista formada en la FDA, trabajó durante un mes en el diseño del boceto a partir del material provisto por el grupo. El 12 de julio de 2019 presentó la propuesta mediante una proyección y circulación del boceto en papel (Fig. 5 y 6). El estilo y la técnica retoman la estética de las brigadas muralistas chilenas⁷, aprendida por la artista a través de su amigo Alejandro “Mono” González -miembro fundador de las Brigadas Ramona Parra- y fundamentada en este caso por su “sintonía” con la temática⁸. La propuesta fue aceptada por unanimidad. Una integrante de la Comisión destacó que el proyecto buscaba apartarse de la estética asociada a las siluetas y a “tonalidades oscuras”, para pensar una representación “más vívida, potenciadora, con otro empuje”. Las siluetas -utilizadas masivamente por primera vez en Argentina el 21 de septiembre de 1983 durante la acción artística *El Siluetazo*- constituyen una modalidad de representación de la desaparición que remite a lo “innumerable de modo abstracto” (Arfuch, 2018, p. 144), y que fue progresivamente desplazada -aunque no abandonada- por el uso de fotografías y otras formas de figuración (Jean Jean, 2023b).



Figuras 5. Melina Slobodián, boceto del mural del *Patio de la Memoria*, 2019. Jornada de trabajo, Colegio de Psicólogos/as. Fuente: elaborada por autora, 12/07/19.

⁷ Influenciadas por el muralismo mexicano, estas brigadas se consolidaron en la década de 1960 como dispositivos de divulgación de las luchas populares y la ideología de izquierda; durante la dictadura (1973-1990) actuaron en la clandestinidad como formas de denuncia, y en democracia incorporaron el ejercicio de la memoria.

⁸ Todas las citas testimoniales corresponden a grabación de sonido y notas de trabajo de campo durante la jornada, 12 de julio de 2019.



Figuras 6. Melina Slobodián, boceto del mural del *Patio de la Memoria*, 2019. Jornada de trabajo, Colegio de Psicólogos/as. Fuente: elaborada por autora, 12/07/19.

La artista explicitó el “simbolismo” de los elementos iconográficos y señaló que la obra articula pasado, presente y futuro como temporalidades interconectadas (Fig. 7). Formalmente, la composición se organiza mediante gruesos contornos negros que delimitan planos cromáticos plenos y vibrantes. En el sector del pasado aparecen los/as desaparecidos/as: grandes rostros no realistas y superpuestos, femeninos y masculinos, con los ojos cerrados y apenas diferenciados entre sí. Nadie objetó su representación como muertos/as. En el cuadrante inferior derecho se distingue un niño, de menor escala, abrazado por un pájaro que, según la artista, simboliza la muerte de la libertad junto con las personas (Fig. 8). Aunque no hubo niños/as directamente vinculados/as a la institución, Melina justificó su inclusión por el impacto de la dictadura sobre las infancias, dimensión escasamente representada. La Comisión valoró esta decisión por incorporar una perspectiva generacional que amplía las huellas del terrorismo de Estado: la destrucción familiar, las detenidas embarazadas y los/as bebés no nacidos/as o apropiados/as.



Figura 7. Melina Slobodián, mural *Patio de la Memoria*, 2019. Colegio de Psicólogos/as. Fuente: elaborada por autora, 2019.

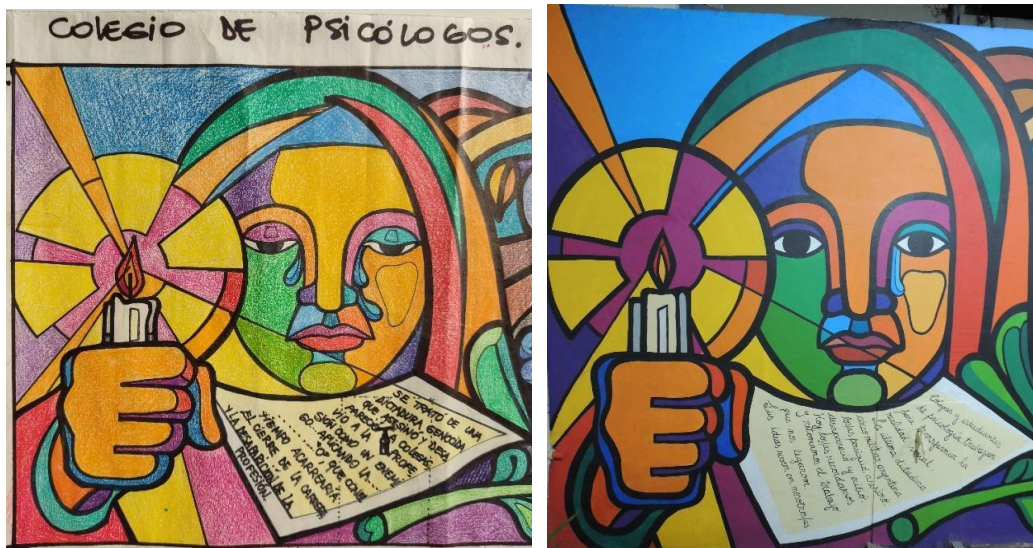


Figura 8. Detalle. La niñez y la libertad (pájaro).
Fuente: elaborada por autora, 2019.

El “presente” y el “futuro” se representan en los extremos del mural y sus figuras fueron trabajadas con tonalidades más cálidas en contraste con el sector del pasado. En el cuadrante superior derecho, una mano sostiene un diente de león cuyas semillas, impulsadas por el viento, aluden al legado que se proyecta hacia el porvenir y se activa en el presente. En el extremo izquierdo, el presente se encarna en una figura femenina que, según la artista, simboliza la revisión histórica emprendida por la institución; la vela que sostiene representa la luz arrojada sobre los acontecimientos. Un detalle abrió el debate: de los ojos entrecerrados caían tres lágrimas (Fig. 9). Ante la consulta de una integrante de la Comisión, la artista respondió que expresaban “empatía” y defendió una estética del horror capaz de conmover al espectador:

Si negamos los horrores de lo que nos pasó ¿cómo se entiende esto? Si no tocamos emociones ¿cómo le expresamos al otro, a ese distante, ajeno, que lo que pasó nos afectó? (...) ¿Qué garantías históricas ustedes tienen que dentro de diez años haya todavía una situación de denuncia? Por eso el mensaje tiene que ser más universal e interpelar al ajeno.

Para Melina, “garantizar” el “nunca más” implicaba apelar, en palabras de Nora, a que la sociedad se “horrorice con lo que pasó” (2018, párr. 15). La integrante de la Comisión replicó que no se trataba de negar las emociones, sino de preguntarse si la tristeza era la forma más adecuada de representar el presente. Otra integrante propuso leer las lágrimas como parte del proceso de revisión histórica que permite “resignificar el dolor”. Un hijo intervino para mediar y sostuvo que esas lágrimas no lo “bloquean”, sino que forman parte de una emoción que le permite continuar la lucha. Otras familiares también se pronunciaron. Una cuñada defendió la presencia de la tristeza y subrayó la dimensión generacional de las distintas formas de tramitar la memoria: “La lágrima, la sonrisa y la lucha conviven como la vida (...) Yo voy a las marchas de Plaza de Mayo con una de mis hijas y ambas lo disfrutamos, ella con alegría y yo con lágrimas”. Una sobrina cuestionó que la empatía solo pudiera surgir del dramatismo, mientras que una hermana comparó esta propuesta con los murales del Rancho Urutaú, centrados en la vida previa de cada persona, y señaló que aquí predominaba una imagen “mortificante”, recordando que “en el pasado también estaba la vida”. Hacia el cierre, la artista reconoció sus “limitaciones”: en una obra “siempre miles de cosas quedan afuera, es imposible cerrar todo en una imagen”. Finalmente, se acordó respetar el diseño, aunque Melina introdujo una modificación, elevó la mirada de la figura femenina y dejó una sola lágrima, atenuando el dramatismo sin eliminarlo (Fig. 10).



Figuras 9 y 10. Diferencias entre el boceto y la obra finalizada.

Fuente: elaborada por autora, 2019.

Otra inquietud fue la ausencia de elementos que vincularan explícitamente a las víctimas con la Psicología. Una integrante de la Comisión señaló que el mural permanecía en “silencio” cuando la disciplina “se ejerce desde el habla”, y un familiar añadió que debía visibilizarse el compromiso profesional, dado que sería observado por futuras generaciones de psicólogos/as. La artista respondió que ese aspecto se incorporaría mediante un texto bajo la figura del presente: “*Colegas y estudiantes de psicología trabajan para transformar la realidad social. La última dictadura cívico militar argentina los/as persiguió y exilió. Hoy los/as recordamos y retomamos el trabajo que nos legaron. Sus ideales viven en nosotros/as*”. Este epígrafe contextualiza el homenaje. Tras varias jornadas de trabajo, el mural fue inaugurado el 14 de diciembre de 2019 en un acto festivo, donde Slobodián volvió a explicar sus significados.

Al igual que en el caso de la CICOP, los sentidos profundos atribuidos por la artista -explicitados en las jornadas y en el acto inaugural- no permanecen en el lugar de memoria. Si las prácticas artísticas constituyen un campo de batalla simbólico donde se disputan el olvido y el recuerdo, se elaboran lenguajes para nombrar lo indecible y se articulan potentes demandas de verdad y justicia, el problema de su transmisión radica en la complejidad formal y retórica visual, sumadas a la escasez de apoyaturas textuales o digitales (como códigos QR) que orienten la mirada del espectador. Estos casos, a la vez que evidencian la persistencia y riqueza de los debates sobre la representación de pasados trágicos y traumáticos, revelan los desafíos que tensionan el sentido pedagógico de los lugares de memoria.

5. Consideraciones finales

En este trabajo analizamos cómo se dirimen, en el presente, los problemas y disputas en torno a la representación de pasados trágicos y traumáticos a través de prácticas artísticas desarrolladas en lugares de memoria situados en la ciudad de La Plata, Argentina. El estudio de los casos se estructuró a partir de tres dimensiones interrelacionadas -estética, procesual y pedagógica- que permitieron reconstruir las decisiones formales, las dinámicas de debate y los desafíos de transmisión implicados en cada experiencia. Por su gran formato, desarrollo compositivo y variedad de procedimientos plásticos que integran, los murales -en comparación con otros lugares de memoria- ofrecen un campo fértil para observar la complejidad de estas articulaciones. La diversidad iconográfica y la posibilidad de superponer modos de representación -figurativos, alegóricos, abstractos- habilitan una densidad semántica que vuelve especialmente visibles las tensiones entre intención artística, demandas de los actores involucrados y expectativas de recepción.

En el mural del Colegio de Psicólogos/as, la jornada de presentación del boceto -con familiares y allegados/as- propició un debate sintetizable en el eje tristeza-horror/alegría-vida. Finalmente, la composición privilegió una representación figurativa que enfatiza la tragedia mediante rostros que evocan cuerpos yacentes y una alegoría femenina del presente atravesada por el dolor. Sin embargo, el

horror no aparece bajo formas descarnadas ni explícitas. Por el contrario, la escena se inscribe en una estética sobria y armónica que, lejos de exacerbar lo siniestro, lo contiene en una figuración medida. Esta decisión reactualiza un interrogante clásico acerca de los límites de la representación del horror. Lessing (2014) sostiene que las artes visuales, a diferencia de la poesía, se encuentran limitadas por su condición espacial, lo que las conduce a moderar la expresión del dolor extremo para no sacrificar la forma ni provocar rechazo en el espectador. La pregunta, trasladada a los debates contemporáneos sobre memorias traumáticas, podría reformularse así: ¿puede la representación de una experiencia marcada por el sufrimiento volverse compatible con ciertos cánones de belleza? ¿O el horror solo sería legítimo si se representara de manera “horrorosa”? En el caso analizado, la apuesta se sitúa en un punto intermedio: sugerir antes que mostrar, conmover sin recurrir a la espectacularización del daño.

En contraste, el mural de la CICOP amplía lo que Raggio denomina el “territorio de lo memorable” (2023, p.19) al incorporar de manera central las memorias políticas y gremiales de los/as trabajadores/as. Allí, la desaparición no ocupa el centro figurativo ni se representa de modo literal. Por el contrario, se recuerdan los motivos políticos que condujeron a la represión estatal, desplazando el foco desde la condición de víctimas hacia la identidad militante. En términos de Todorov (2000), la operación se aproxima más a una memoria ejemplar que a una literal; no se limita a reiterar el daño sufrido, sino que extrae de la experiencia un sentido político proyectable hacia el presente. El horror de la desaparición, en este caso, se sugiere de manera abstracta y fragmentaria mediante placas rectangulares y la metáfora del vacío.

No obstante, en ambos murales emerge con fuerza el problema pedagógico. Si bien los procesos de representación están atravesados por una clara voluntad de contar y transmitir la experiencia, su inscripción en un dispositivo visual concreto requiere reflexionar sobre las condiciones de recepción. Las jornadas de presentación y debate -e incluso la instancia de inauguraciones- ponen de manifiesto que estas obras, de gran densidad simbólica, no resultan plenamente inteligibles sin mediaciones. La recurrencia a estrategias abstractas, alegóricas y simbólicas demanda apoyaturas textuales u orientaciones mínimas que acompañen la mirada de quienes no participaron del proceso creativo. Este aspecto -central para la transmisión pública- aparece como una de las dimensiones menos tematizadas en los procesos de construcción de estos lugares de memoria.

La ausencia -o insuficiencia- de tales mediaciones puede debilitar la eficacia comunicacional de las obras, más allá de la riqueza semántica que contienen. En el mural de la CICOP, la falta de un texto de anclaje contrasta con la profusión simbólica desplegada; en el Colegio de Psicólogos/as, aunque existe una referencia escrita que vincula la obra con la profesión y el homenaje, parte de la complejidad iconográfica queda librada a interpretaciones contingentes. Así, aunque la discusión sobre la adecuación de las representaciones sigue siendo relevante, la tensión principal reside en cómo estas se articulan con dispositivos que faciliten su apropiación pública.

Como advierte Giunta (2014), las formas de representar las desapariciones no se definen únicamente en los límites de la imagen, sino en la intersección entre el campo artístico, político, jurídico y ético, y ninguna resolución resulta definitiva. Los debates observados confirman que la cuestión de la adecuación estética no se resuelve en abstracto, sino en procesos concretos de negociación. Más que un problema exclusivamente teórico, se trata de una cuestión que se dirime según el grado de disposición de los actores a consensuar acuerdos durante el procedimiento. Los casos analizados muestran que esta dimensión político-práctica no se restringe a grandes emprendimientos estatales, sino que también estructura iniciativas de menor escala y gestión no estatal.

Como línea próxima de investigación, puede plantearse la relación entre representaciones más próximas a la literalidad de la memoria, el peso específico de los familiares en la construcción de narrativas consagradas y el sentido reparatorio asociado a dichas decisiones. Con frecuencia, la dimensión reparatoria -legítima y necesaria- tiende a yuxtaponerse, e incluso a imponerse, sobre la dimensión pedagógica. Sin embargo, si los lugares de memoria aspiran a interpelar a públicos más amplios que los directamente involucrados, la reflexión sobre sus condiciones de transmisión no puede quedar en un plano secundario.

Finalmente, más allá de los límites, tensiones y posibles déficits de mediación, el valor de estas experiencias radica en el trabajo y el compromiso de los/as artistas y de los colectivos impulsores por dotar de sentido a acontecimientos del pasado reciente. En esa labor se juega una disputa por las formas de representación y, al mismo tiempo, una apuesta por sostener, en el espacio público, la pregunta por el significado político y ético de aquello que se recuerda.

Referencias

- Allier-Montaño, E. (2008). Lugar de memoria: ¿un concepto para el análisis de las luchas memoriales? El caso de Uruguay y su pasado reciente, *Cuadernos del CLAEH* (96-97), 87-109. <https://ojs.claeh.edu.uy/publicaciones/index.php/cclae/article/view/19>
- Allier-Montaño, E. & Crenzel, E. (2015). Introducción. En Allier-Montaño, E.; Crenzel, Emilio (Coords.), *Las luchas por la memoria en América Latina. Historia reciente y violencia política* (pp. 11-34). Bonilla Artigas Editores.
- Arfuch, L. (2018). *La vida narrada. Memoria, subjetividad y política*. Eduvim.
- Battiti, F. (2012). El arte ante las paradojas de la representación, *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, (41), 29-40. <http://www.scielo.org.ar/pdf/ccedce/n41/n41a02.pdf>
- Battiti, F. & Rossi, P. (2002). Pliegues y repliegues de la memoria social. V Jornadas Estudios e Investigaciones, Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró, 16, 17 y 18 de octubre de 2002, Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires.
- Buchenhorst, R. (2014). Los desaparecidos de Argentina: localizaciones múltiples de un discurso de la memoria, *Iberoamericana*, 9(35), 65-84. <https://doi.org/10.18441/ibam.9.2009.35.65-84>
- Burucúa, J. E. & Kwiatkowski, N. (2014). *Cómo sucedieron estas cosas. Representar masacres y genocidios*. Katz Editores.
- Crenzel, E. (2010). Introducción. Memorias y representaciones de los desaparecidos en la Argentina, 1983-2008. En Crenzel, E. (coord.), *Los desaparecidos en la Argentina. Memorias, representaciones e ideas (1983-2008)* (pp. 11-23). Biblos.
- Crenzel, E. (2016). Sitios de memoria en la Argentina, una reflexión, *Revista de investigación en Ciencias Sociales*, 62-65. http://www.sociales.uba.ar/wp-content/blogs.dir/219/files/2016/03/13.-DOSSIER_CRENZEL_90.pdf
- Di María, G. et al. (2009). *Murales de la ciudad de La Plata*. Universidad Nacional de La Plata.
- Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Paidós.
- García, S. & Belén, P. (2010). Desapariciones en serie. Las marcas de lo invisible. XIII Jornadas Nacionales de Estética e Historia del Teatro Marplatense, 22 y 23 de octubre de 2010 (pp. 106-113) Mar del Plata. Fundación Destellos. https://gie-argentina.weebly.com/uploads/2/2/8/1/22810582/actas_xiii_jornadas_gie_2010.pdf
- Giunta, A. (2014). Arte, memoria y derechos humanos en Argentina, *Artelogie*, (6), 1-29. <https://doi.org/10.4000/artelogie.1420>
- González, H. (2000). Organización Institucional y contenidos del futuro Museo de la Memoria. Primeras Jornadas de debate interdisciplinario, 30 de septiembre y 2 y 13 de octubre (pp. 30-34) Colección “Memoria Abierta”, Buenos Aires, http://www.memoriaabierta.org.ar/pdf/museo_de_la_memoria.pdf
- Huysen, A. (2000). El Parque de la Memoria. Una glosa desde lejos”, *Punto de Vista*, (68), 25-28. <https://ahira.com.ar/wp-content/uploads/2018/07/pdv68.pdf>
- Huysen, A. (2002). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Fondo de Cultura Económica.
- Jean Jean, M. (2019). Los alcances del arte en la elaboración de acontecimientos traumáticos. Una mirada desde los estudios de la memoria. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Ensayos*, (92), 127-143. <https://dx.doi.org/10.18682/cdc.vi92.3866>
- Jean Jean, M. (2021). Experiencias colectivas de reparación simbólica en familiares de víctimas de desaparición forzada en Argentina, *Revista Reflexiones*, 101(2), 1-22. <https://doi.org/10.15517/rr.v101i2.44107>
- Jean Jean, M. (2023b). Usos de las fotografías de desaparecidos/as y asesinados/as como dispositivo y elemento iconográfico en el activismo por la memoria y los derechos humanos en Argentina. *Index, Revista De Arte contemporáneo*, 9(16), 90–101. <https://doi.org/10.26807/cav.v9i16.544>
- Jean Jean, M. (2023a). Los trabajos y ciclos de las memorias en la región La Plata, Berisso y Ensenada, provincia de Buenos Aires. La construcción de una red de lugares de memoria para conocer, reconocer, reparar y transmitir las heridas del pasado reciente. [Tesis doctoral, Universidad Nacional de La Plata]. Memoria Académica. <https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.2591/te.2591.pdf>

- Jean Jean, M. (2026). Los lugares de memoria desde la perspectiva de la historia del tiempo presente y los pasados traumáticos. Apuntes para su estudio en América Latina, *Tempo Revista*, 32(1), 1-25. <https://doi.org/10.1590/TEM-1980-542X2024v320102>
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI Editores.
- Jelin, E. (2017). *La Lucha por el pasado: Cómo construimos la memoria social*. Siglo XXI Editores.
- Jelin, E. & Langland, V. (2003). Introducción. Las marcas territoriales como nexo entre pasado y presente. En Jelin, E. & Langland, V. (Comps.), *Monumentos, memoriales y marcas territoriales* (pp. 1-18). Siglo XXI.
- Jelin, E. & Longoni, A. (2005). Introducción. En Jelin, E. & Longoni, A. (Comps.), *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión* (pp. 11-23). Siglo XXI Editores.
- Jelin, E. & Vinyes, R. (2021). *Cómo será el pasado. Una conversación sobre el giro memorial*. Ned ediciones.
- LaCapra, D. (2006). *Historia en tránsito. Experiencia, identidad, teoría crítica*. Fondo de Cultura Económica.
- Lessing, G. (2014). *Laocoonte o sobre los límites en la pintura y la poesía*. Herder.
- Lorenzano, S. (2007). No aportar silencio al silencio. A modo de introducción. En Lorenzano, S. & Buchenhorst, R. (Eds), *Políticas de la Memoria. Tensiones en la palabra y la imagen* (pp. 11-14). Editorial Gorla.
- Lorenzano, S. & Buchenhorst, R. (eds) (2007). *Políticas de la Memoria. Tensiones en la palabra y la imagen*. Editorial Gorla.
- Malosetti Costa, L. (2000). *Cuerpos ausentes, cuerpos espectaculares. Anotaciones sobre arte, cuerpo y memoria*. Mimeo.
- Messina, L. (2019). Lugares y políticas de la memoria. Notas teórico-metodológicas a partir de la experiencia argentina, *Kamchatka. Revista de análisis cultural* (13), 59-77. <https://ojs.uv.es/index.php/kamchatka/article/view/12418/13694>
- Milton, C. (2018). Introducción. El arte fracturado desde el pasado fracturado. En Milton, C. E. (Ed.), *El arte desde el pasado fracturado peruano* (pp. 15-52). Instituto de Estudios Peruanos.
- Nichols, (1991). *La representación de la realidad*. Paidós.
- Nora, P. (2008). *Pierre Nora en Les lieux de mémoire*. Ediciones Trilce.
- Nora, P. (1 de febrero de 2018). El historiador es un árbitro de las diferentes memorias. Entrevista por Evelyn Eerlij, *Letras Libres*. <https://letraslibres.com/revista/entrevista-a-pierre-nora-el-historiador-es-un-arbitro-de-las-diferentes-memorias/>
- Pollock, G. (2009). Art/Trauma/Representation, *Parallax*, 15(1), 40–54. <https://doi.org/10.1080/13534640802604372>
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Bordes Manantial.
- Silvestri, G. (2000). El arte en los límites de la representación, *Punto de Vista*, (68), 18-24. <https://ahira.com.ar/wp-content/uploads/2018/07/pdv68.pdf>
- Todorov, T. (2000). *Los abusos de la memoria*. Paidós.
- Traverso, E. (2001). *La historia desgarrada. Ensayo sobre Auschwitz y los intelectuales*. Herder.
- Raggio, S. (2023). ¿Qué le hacen los jóvenes al pasado? Las nuevas generaciones y las políticas de memoria, *Anuario de Historia de la Educación*, 24(2), 14-27. <https://www.saiehe.org.ar/anuario/revista/article/view/537/564>
- Rosauro, E. (2017). *Historia y violencia en América Latina. Prácticas artísticas, 1992–2012*. CENDEAC.
- Rouso, H. (2018). *La última catástrofe. La historia, el presente, lo contemporáneo*. Editorial Universitaria. Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos.
- Schindel, E. (2006). Las pequeñas memorias y el paisaje cotidiano: cartografías del recuerdo en Buenos Aires y Berlín. En Macón, C. (Coord.), *Trabajos de la Memoria: arte y ciudad en la postdictadura argentina* (pp. 51-73). Ladosur.
- Schindel, E. (2009). Inscribir el pasado en el presente: memoria y espacio urbano. *Política y Cultura* (31), 65-87. <https://www.scielo.org.mx/pdf/polcul/n31/n31a5.pdf>
- Schmucler, H. (2006). La inquietante relación entre lugares y memorias. Presentación en el marco del Taller Uso público de los sitios históricos para la transmisión de la memoria, Memoria Abierta, Sociedad Hebreaica Argentina, Buenos Aires. http://www.memoriaabierta.org.ar/materiales/pdf/hector_schmucler.pdf

- Uribe Alarcón, M. V. (2016). Desaparición y evanescencia. El arte contemporáneo y la violencia. En Acosta López, M. R (Comp.), *Resistencias al olvido: memoria y arte en Colombia* (pp. 1-23). Ediciones Uniandes
- Van Alphen, E. (1997). *Caught by history: Holocaust effects in contemporary art, literature, and theory*. Stanford University Press.
- Vecchioli, V. (2014). La monumentalización de la ciudad: los sitios de memoria como espacios de intervención experta de los hacedores de ciudad, *Revista Estudios sociales contemporáneos*, (10), 33-44. https://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/6429/04-vecchiole-esc10-14.pdf
- Villa Gómez, J. D. & Avendaño Ramírez, M. (2017). Arte y memoria: expresiones de resistencia y transformaciones subjetivas frente a la violencia política. *Revista Colombiana de Ciencias Sociales*, 8(2), 502-535. <http://dx.doi.org/10.21501/22161201.2207>
- Young, J. E. (1993). *The texture of Memory. Holocaust, memorials and meaning*. Yale University Press.